

蕪村初期屏風作品の受容

京都・山鉾町をめぐる

岡村知子

はじめに

二〇〇一年二月に江戸東京博物館で開催された展覧会『蕪村 その二つの旅』は、与謝蕪村（享和元 天明二年、一七一六 一七八三）の絵画の多様な世界を改めて気づかせてくれる機会となった。¹⁾「謝寅描き」と呼ばれる晩年の作品は、俳人としての資質が活かされた詩情あふれる作品として特に評価が高いものであるが、この展覧会では、ほかに、中国画の様式にならった中国故事をモチーフとする作品群、山水画、南蘋風の作品群、俳画など様々な様式・主題の作品が展示され、蕪村の生み出した多様な世界に触れることができた。しかし、これほどまでに多様な作品を次々に目にする、今度は、本当の蕪村とは果たしてどれなのか、または、なぜ蕪村は様々な作品を描いたのだろうか、と疑問を抱くようになるのも当然のことだろう。

従来、蕪村絵画の多様性は、蕪村が売画を生業とする「職業画家」であったことによる、つまり人々の求めに応じて様々な様式の作品を制作しなければならなかったためである、と説明されている。しかし、求めに応じて作品を様々に描き分けることができたという蕪村の絵師としての力量もさることながら、ここで重要になってくるのは、蕪

村が絵師として作品を求める様々な人々に支えられていたという事実である。中国文人たちの絵画制作に対する「自娛」という態度とは異なり、絵画を売って生計を立てていた蕪村は、作品を享受する者との相互的な関係のうちに、絵画を展開していったはずである。蕪村絵画の多様性は、このように受容者との関係の上に成り立っていることをもっと認識するべきであろう。

蕪村の作品のなかでも取り上げられることが比較的少ない、宝暦後期・明和初期（一七六〇年代半ば）に数多く制作された屏風作品　いわゆる屏風講時代の作品　は、絵師と受容者との関係において考えるとき、大変重要な意味をもつてくる。中国画の影響を強く受けた、当時としては新しい様式で描かれており、蕪村がこの時期以前（下総結城時代、丹後時代）に制作した作品とも、大きく異なっている。新しい様式の作品が、丹後から帰京してまもなくの、絵師としてはほとんど無名の時期に制作されていること、その数年のちの明和五年（一七六八）には『平安人物誌』の絵師の項に蕪村の名が記載されるようになったことから、この時期の絵画制作が、蕪村にとつて京都での絵師としての出発点であったことが分かる。つまり、京都の町で蕪村が絵師として受け入れられるようになるのに、屏風作品が大きな役割を果たしていたと考えられるのである。

では、実際に、蕪村の屏風作品は京都でどのように受け入れられていったのだろうか。本稿では、この問いかけを中心に、この屏風作品に関して伝えられる「屏風講」という制作と受容の関係を切り上げながら、蕪村の絵画が京都の町に根付いていった過程を考察したい。現在は絵画の学習期や模索期として取り上げられるにすぎない初期屏風作品が、実は、蕪村の絵師としてのその後に大きく関ってくる重要な作品群であることが理解されるはずである。

屏 風 講

1、「屏風講」時代の作品

蕪村の作品のなかでも中国人物故事をモチーフとした宝暦・明和期の作品として知られる《草廬三顧図・蕭何追韓信図屏風》（野村美術館）、《野馬図屏風》（京都国立博物館）は、『國華』にも早くに紹介され、京都の富商、藤原源作という人物が生前購入し、所蔵していたことが伝えられている¹²⁾。『國華』148号（明治三五年（一九〇二））に掲載された橋本正志編「藤原源作翁伝」に、屏風の制作に関する記述があり、これらの作品が「屏風講」、すなわち蕪村の続本（ぬめ）屏風の制作を援助するために弟子たちが組織した講の際に制作されたと伝えられることが記されている。藤原氏が屏風を購入した際に、屏風講に関する伝承も伝えられたのであろう。《草廬三顧図・蕭何追韓信図屏風》も《野馬図屏風》も共に続（ぬめ）とよばれる光沢のある絹地（続本）に描かれた屏風作品であり、この屏風講の伝承に該当する作品であると思われる。以下、この二作品について述べることにする。

《草廬三顧図・蕭何追韓信図屏風》は、右隻「草廬三顧図」に劉備ら三人が隠棲した諸葛孔明を三度訪れ蜀の要職に迎えたという故事を、左隻「蕭何追韓信図」に国を去ろうとする蕭何を韓信が引きとめ、韓信の骨折りにより蕭何が再び重用されるようになったという漢時代の記事を描いている（図1）。左隻は中央の山の右側に白く月が塗り残されていることから夜の風景と思われる、右隻は雪景色である。両隻ともに、積雪や水の流れが胡粉によって表され、人物や馬は水色や白、薄緑、黄色で彩色され（図2）、また樹木の葉は一つ一つ同じ形状のものを繰り返し描いた上に濃緑や茶が彩色されるなど（図3）、個々のモチーフが細かく描き込まれ、画面が賑やかに彩られている。また、右隻は右から左へ、左隻は左から右へと視線の流れを促すよう人物モチーフが配されており、横長の画面構成に工夫



図1 左隻《草廬三顧図屏風》



図2 《草廬三顧図屏風》部分



図3 《草廬三顧図屏風》部分

が見られる。例えば左隻には、馬に乗った三人の人物が山を取り巻くように配され、白っぽい色の馬具、白馬、蕭何の衣の白、そして画面右の川の白が横とのつながりを強めている。

蕪村が右隻《草廬三顧図屏風》(図4)と同様の故事に取材した作品としては、「水口屋伴庄兵衛入札目録」(大正十一年)に掲載される《風雪三顧図》(図5)が挙げられる。入札目録の《風雪三顧図》は掛幅であるが、「法興郡銭



図4 右隻《蕭何追韓信図屏風》



図5 《風雪三顧図》(『水口屋伴庄兵衛入札目録』)

貢筆 謝長庚」と記されており、制作にあたって中国明末呉派の画家「銭貢」の作品に倣ったことが分かる。「銭貢」という画家の名は、蕪村の他の作品の款記にも見られ、なかでも讃岐滞在時（明和三 五年、一七六六 一七六八）に描かれた《山水図》がよく知られる。銭貢から蕪村が受けた影響については、既に佐藤康弘氏が銭貢作品との比較に基づいた考察をこの《山水図》を中心に行っており^③、佐藤氏も指摘するとおり、蕪村が銭貢画から学んだのは土坡の表現や上へ奥へと伸びる画面構成にあると思われる。現存の銭貢画と比較してみると、入札目録の《風雪三顧図》に見られる縦長の画面に濃彩の樹木を左右交互に配し目線を奥へと誘う構成、奥行きと高さをさらに感じさせる

背後の白く塗り残された山の表現などに銭貢画と共通する要素がある。

《草廬三顧図屏風》においては、背後の塗り残された山々や竹林に囲まれた茅屋、人物などのモチーフが目録の《風雪三顧図》に共通しており、これらが銭貢画から転用された可能性も考えられる。しかし、山や岩を陰影と皴とで重層的に表現する方法など明らかに銭貢画に共通する表現はむしろ左隻《蕭何追韓信図屏風》に顕著であり、目録の《風雪三顧図》の樹木の表現や白馬のモチーフなども、左隻に用いられている。蕪村は本作品において右隻にも左隻にも銭貢画の学習の成果を活かしているようである。一方、構図に関して言えば、目録の《風雪三顧図》では縦長の空間が人物や樹木、山の配置によりうまく処理されているのに対し、屏風では右画面の上部に描かれる遠景表現やその空間処理にぎこちなさを感じられ、蕪村が横長の画面構成に苦心しているように思われる。この屏風作品では、重心を左に置き三人の人物が画面手前の道を左に向かうよう配するなど、横への広がりが重視されている。そのため、例えば、目録の《風雪三顧図》で諸葛孔明の茅屋の背後に描かれる背後の白い山は、《草廬三顧図屏風》においては右寄りに配され、背後というよりも横に並列された形になり、目線を奥へと誘う働きは少なくなっている。目録の《風雪三顧図》が銭貢画の縦長の構成を倣して制作され、その後《草廬三顧図屏風》が制作されたとするならば、各モチーフを横に並置し、屏風の横長の画面用に新たに構成を行ったために、前述したような不自然な空間処理が生じたと考えることができるであろう。

このように見てくると、本屏風は、蕪村が銭貢画の学習を経て、その画面構成を参考にしながら岩の表現や人物など個々のモチーフを転用し、新たに屏風という大画面へと挑戦した作品と言えるのではないだろうか。

一方《野馬図屏風》は、沈南蘋風の馬を題材にした作品で、宝暦十三年（一七六三）の年記がある（図6）。蕪村が描いた別の「牧馬図」の款記に「馬擬南蘋人用自家」とあり、蕪村が同様式の馬の表現を沈南蘋に倣っていることが分かる。右隻は、若葉が茂り小川が勢いよく流れる様子、子馬の存在などが春を、左隻の枯木の風景が秋を思わ



図7 《野馬図屏風》 部分



図6 《野馬図屏風》左隻 部分

せ、両隻ともに、それぞれ季節の野に遊ぶ白や茶の馬が数匹ずつ描かれている。胡粉の白を馬のたてがみや尻尾などの毛描きに使用し、全体に胡粉で塗り薄い小豆色のような彩色で肋骨などの陰影を付ける白馬の表現など、馬の描写に工夫を凝らしているのがわかる(図7)。細い筆遣いで描かれ、丁寧な彩色が施された精緻な表現の馬に対して、手前のごつごつとした樹木や岩などははつきりとした輪郭が墨線によって描かれ、険しい色調が目立つが、これも南蘋の様式にならった表現である。前述の《草廬三顧図屏風》に銭貢画の学習が見られるように、《野馬図屏風》においても蕪村が新しい中国画の様式を学習し、作画に活かしていることが分かる。

「屏風講」の際に描かれたと伝えられるこの二作品は、(一)絨地であること(二)中国的な画題や様式が見られることが共通しているが、このような特徴は同時期に描かれた他の屏風作品にも見出せる。以下その主な作例を、現存が確認できるものに限って示すと、次の表1になる。

この表からも明らかのように、これらの屏風作品に共通するのは、中国人物故事など中国的な画題が描かれていること、また、山水図の場合は前述の銭貢画のようないわゆる明清絵画の様式にならった様式で描かれている点である。《飲中八仙図屏風》《春夜桃李園図屏風》《草廬三顧図・蕭何追韓信図屏風》には年記はないが、明和三年に描かれた《茶荭酒宴図屏風》と同様中国文人の雅会を主題にしていることから、同じような受容者に向けて制作さ

表 1

作 品 名	形 態	材質	年 記	所 蔵
1 野馬図屏風	六曲一双	統	宝暦十三年	京都国立博物館
2 山水図屏風	六曲一双	統	宝暦十三年	出光美術館
3 山水図屏風	六曲一双	統	明和元年	文化庁
4 山水図屏風	六曲一双	統	明和元年九月、十月	個人蔵
5 柳塘晚霽図	六曲一隻	統	明和元年	フリーア美術館
6 茶筵酒宴図屏風	六曲一双	統	明和三年三月	嘯月美術館
7 蘭亭曲水図屏風	六曲一双	紙	明和三年	東京国立博物館
8 春夜桃李園図・龍山落帽図屏風	六曲一双	統	なし	MOA美術館
9 草廬三顧図・蕭何追韓信図屏風	六曲一双	統	なし	野村美術館
10 飲中八仙図屏風	六曲一双	統	なし	個人蔵

れたと考えることができ、にじみの少ない布地の性質を活かして濃彩を施し、モチーフを緻密に描き込んでいく方法も共通していることから、ほぼ同年代の作品として見ることができる。このなかでは東京国立博物館蔵の《蘭亭曲水図屏風》のみが紙本に描かれた作品であるが、これもモチーフや明和三年の年記から考えて、屏風講時代の作品と考えるべきものである。

2、屏風講

屏風講の参加メンバーについては、蕪村の書簡資料から、ある程度知ることができる。その大半は蕪村の俳諧を通じての人脈であった。京都で系物問屋を営んでいた寺村百池は蕪村のバトロンの存在であったと考えられ、蕪村の屏風講に携わっていたであろうことが寺村家に伝来する書簡から分かる。

「(……) 尚尚、今日は屏講、定めて御出席と存候。愚老も是非罷こし可申候。(……)」「⁽⁴⁾(筆者傍点)

また、この講には他にも俳名を丁加という古手屋も屏風講に携わっていたようである。

丁加ほか二名宛(四月二十日付)

「あぐい寺の内 丸屋四郎右衛門様 与謝蕪村

(……) 然れば不肖画用にて池田へ罷越候。(……) 私に御かまひなく講御取立可被下候。」「⁽⁵⁾(筆者傍点)

古手屋とは古着・古物を売る店のことで、江戸中期には富裕町人が使用した絹物などがこの古手屋を通じて一般にも広まっていたようである。当時の京案内の書である『京羽二重』などにも、古手屋の記載は多く、大きな商売となっていたと思われる。このように俳諧を通じて蕪村の周囲にいた人々は、その絵画の享受者としての役割も担うようになる。⁽⁶⁾

この屏風講が具体的にどのような行われていたのかについては不明であるが、呉春の「掛物講」の様子が『月溪句集』(昭和五年)の月溪年譜に述べられていることは、高橋庄治氏も指摘している。⁽⁷⁾

「六月四日 第二回掛物講を丹辰亭にて開く。当日の披露幅は老松孔雀図(中略)これは川田田福に。花籤の扇面山水画二点、一つは星府、一つは田福の手に入る。」

高橋氏は「これによると本籤・花籤で本命の大作とその他の小品の落札者を決めたい。おそらく蕪村の屏風講も大作一点と扇面や俳画など小品数点が披露されたのではないだろうか。大作の屏風は本籤で扇面などの小品は花籤で落札者を決めたのだろう。」と述べている。

丹後から帰京してまもないこの時期に、絵師としてはそれほど知られていなかった蕪村が、先に述べたような大画面の作品を集中的に描くためには、周辺の人々の制作援助が不可欠であったと思われる。「屏風講」という伝承は、このような状況を明確に説明してくれるが、講という作品購入の在りかたは、相互扶助的な意味合いが強く、作品の

本当の理解に繋がっていたかという点で、現在の蕪村の研究において、それほど注意が払われていないように思う。しかし、屏風という大型・高額の作品を協同で購入するという相互扶助的な作品購入の方法「屏風講」は、作品受容の一例として当時の京都における絵師と受容者の密接な関係を物語っており、絵師とパトロンたちの一つの在り方としてとらえることができるだろう。蕪村の描いた中国故事の絵画や中国画の様式の山水画は、この講という組織をきっかけに、絵師と地域の人々との間で根付いていくことになったのである。屏風講の後にも、蕪村は同様式の作品を制作しており、さらに呉春や景文といった四条派の画家たちにも受け継がれていく。同様式に対する嗜好は、この時期に制作された屏風作品を通じて、蕪村を支えた富裕階級の間において徐々に浸透し、共有されていたことが理解されるのである。

、 祇 園 祭

1、屏風飾り

蕪村の生きた時代、富裕階層の人々、いわゆる町衆は、京都の市民生活を華やかに彩る文化の担い手であった。この町衆文化の象徴とも言うべき祇園祭は、別名屏風祭とも呼ばれ、祭の宵山に各商家が店の間に屏風を飾り、道行く人々に見せる習慣「屏風飾り」に由来している。本居宣長は、宝暦六年（一七五六）、『在京日記』に「鉾町はさらにもいはず、祇園の産子たる町々は、のこらす家ことにてふちんかけわたし、一町一町一様のてふちん也。家々思ひ思ひに、幕うちすたれかけわたし、程々につつつ、金屏風ひきまわし、毛氈しき、燭台ともしなど、をのかししかさりたて、きよらをつくし（略）」と賑やかな宵山の様子を書きとめている。さらに、翌年、宝暦七年（一七五七）刊の『山鉾由来記』には、「祭礼の町々、前日より挑灯を夥敷ともし、幕をうち、金銀屏風、羅紗毛氈のたぐひ、他に

をとらじと粧ひかざりて、客をまふく（中略）貴賤街に群をなせり」とある。このような宵山の記載は十七世紀の文献にはなく、宝暦年間になってから記録されていることから、宵山の屏風飾りはこのころ成立したと考えられている^⑧。また、安永六年（一七七七）『太祇句選後編』では、屏風飾りの盛んなさまが「まつりの日屏風合の判者かな」と詠われている。

2、蕪村の屏風

蕪村が町衆たちに支えられ、京都の町に受け入れられた絵師の一人であり、屏風講がその出発点となっていたことは先にも述べた通りであるが、屏風講が、宵山の屏風飾りが成立したこの宝暦年間に組織されていることは、決して偶然ではないだろう。講を、しかも掛物ではなく屏風に対して組織したというのは、絵師蕪村と山鉾町の町衆の両者において、屏風という絵画形式に関心が高まっていたことを示している。

宝暦年間の宵山の記述から分かるように、祇園祭において蕪村の時代には屏風が町衆の生活にはなくてはならない調度になっていたという点は非常に興味深い。蕪村の屏風作品はこのような伝統のなかで制作され、使用され、そして明治期の屏風祭にも伝えられているのである。

明治三五年の日出新聞および明治四四年大阪朝日新聞の記事には、屏風祭に飾られた屏風のリストが記載され^⑨、蕪村の「金地墨柳八曲風呂先 一隻」「寒林烏鶯 二枚折 一隻」が室町六角下る東側の「塩重」に、また「山水屏風 一双」が六角富小路西入南側にある「福田」家に飾られていたことが分かる。該当する現存作品は明らかではないが、「風雨鳶鳥図屏風（二曲一隻）」（吉田氏入札目録 大正九年三月）、金地六曲一双屏風「柳下人物図屏風」（個人蔵）のようなものであったかと思われる。これはそれぞれ「鳶・鴉図」（北村美術館蔵）や、柳陰帰路図屏風（個人蔵）など、作例の多い題材で、屏風講ののちには屏風にこのような題材も選ばれていることが分かる。

絵師と祇園祭との関係は蕪村に限ったことではなく、当時京都で活躍する絵師の多くが、何らかの形で祭に関ったであろう。蕪村とほぼ同時代の絵師応挙なども保昌山の刺繍下絵に携わっている。しかし、蕪村の場合、特に重要であるのは、祇園祭において、講により絵師が屏風を制作し（屏風講）、その作品を購入者が飾り（屏風飾り）、作品が鑑賞されることによって絵師の評判に結びつく、というような絵師と受容者のいわば循環的な関係が見出せるということである。当時蕪村の屏風作品が屏風祭において飾られたことが、京都での蕪村の評価を高める役割を担っていたと考えられるだろう。もしくは、蕪村がこのような屏風の役割にいち早く気づき、講を機会に屏風の制作に集中したと考えるのは、穿ちすぎであろうか。いずれにしても、蕪村はこのような地域の人々に支えられて初めて、絵師としての活躍を手に入れることができたのであり、蕪村の作品が共同体における相互的な関係によって成り立っていたことが重要であると思われる。

3、放下鉾 下水引《琴棋書画図》

祇園祭の鉾のひとつ、「放下鉾」は新町通錦小路と四条の間、小結棚町に所在し、鉾の名は天王座に放下僧の像を祀るのに由来している。この鉾に飾られる下水引は、琴棋書画に取材し、金地に山水楼閣、唐人物十数人を配した豪華な総刺繍であり、下絵は蕪村によるものであると伝えられている⁽¹⁰⁾（図8）。下水引は鉾の各面を飾るよう全部で四面あり、琴棋書画のうち、三面に「画」、「琴」、「棋と書」、そして一面に山水風景が表されている（以下、「画」の面、「琴」の面、「書・棋」の面、「山水」の面と記す）。「画」の面では、頭巾を被り椅子に座って梅を描く唐人物が「画」を表し（図9）、他に十人の人物が太湖石、松に止まる叭々鳥などと共に配される。「琴」の面は、琴を背負う童子によって表され、女性や杖をつく老師、童子など六人が配される。中央部には極彩色の豪華な東屋があり、椰子の木、太湖石、竹林がある。「棋・書」の面は、岩に字を書く人物が「書」を、碁をつつ人物らが「棋」を表してい

る。ここでも全部で十人の唐人物が表され、芭蕉の木、太湖石、色彩豊かな鳥とともに華やかな場面を見せている。「山水」の面は、神仙境を思わせる山水風景と意匠化された雲が広がり、両端に蘇鉄、芙蓉の花などが配されるが、人物は描かれない。

巡行の際には、琴棋書画のうち、正面に「画」の面、向かって右に「琴」の面、左に「棋・書」の面が、そして後る部分には「山岳」の面が、鉾に懸けられていたが、現在の巡行ではこの下水引は用いられておらず、毎年祇園祭の際には会所飾りに使用されることが多い。

水引に関する資料としては、放下鉾の寄進物に関する記録「延享元甲子歳六月 祇園会十人行事兒之覚并寄進物之覚」（京都市歴史資料館蔵）があり、「安永庚子年 唐纒繡水引 井 隅真紅総角 八つ」という記載が見られる^[1]。他に水引の寄進に関する記録がないこと、水引の新調は頻繁に行われることではなく昭和期に入って新しい水引が作成されるまでこの「琴棋書画」下水引が巡行に使用されていたこと、現存する「琴棋書画」下水引の刺繍が江戸中期から後期の特徴を備えていることから^[12]、この水引が、記録にある安永九年に寄進された「唐纒繡水引」であると判断できる。

下絵に関しては、「安政四年丁巳八月改 鉾飾道具入日記」（京都市歴史資料館蔵）という安政期の記録に「道具箱七五番 一大巻物 ぬい水引ノ下絵 蕪村筆 壺巻」という記載があり、安政四年の段階では、蕪村の下絵が存在していたことが伺える。現在、下水引の下絵は失われているが、前述の寄進物の記録と併せて考えると、現存する下水引「琴棋書画」が「ぬい水引ノ下絵 蕪村筆 壺巻」に基づいて制作されたものであると判断できるだろう。

この水引は刺繍という材質であるため、蕪村の筆法をそのまま伝えるものではなく、様式的には下絵が蕪村によるものかは判断しにくい。そのため、現存する水引の図様から、他の蕪村作品と共通する点を以下に挙げることにしたい。

「書」の面の左側、岩に向かつて筆をとる人物や後ろでそれを眺める人物は、蕪村筆《蘭亭曲水図屏風》（MOA美



図8 放下鉢 下水引 左面「書・棋」



図9 正面「画」部分



図10-2 《蘭亭曲水図屏風》部分



図10-1 水引「書」部分

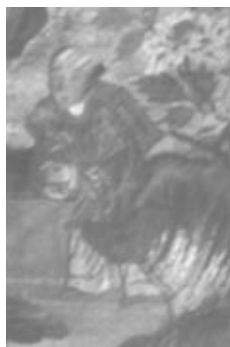


図 11-1 水引「画」部分



図 11-2 《蘭亭曲水図
屏風》部分



図 12-1 水引「書・棋」部
分



図 12-2 《茶筵酒宴図屏風》
左隻 部分



図 13 《茶筵酒宴図屏風》右隻

術館)にも見出されるモチーフである(図10)。「画」の面、右に見える「書物を背負った童子」と《蘭亭曲水図屏風》左隻右に描かれる童子(図11)、「書」の面の中央の何か飲食物を支度している女性の首を傾げるポーズと《茶筵酒宴図屏風》(嘯月美術館蔵)の左隻、屏風の前の女性のポーズも共通している(図12)。他にも、白く長いひげをたくわえ頭に何かを被る老人(「書」の面)と《茶筵酒宴図屏風》右隻の老人の姿など、先に挙げた屏風講時代の中国人物故事を題材にした屏風作品に、類似モチーフを多く見出すことができるのである。文人雅会という全体のモチー

フも屏風作品に多く認められ、蕪村が得意とした画題であった(図13)。屏風の人物や器物の鮮やかな彩色は、刺繍にするにも相応しい題材であったと思われる。

蕪村の下絵をどの程度忠実に刺繍したものか、蕪村が全ての面の下絵を担当したのかといった疑問点、のちの修理の際に水引に変更が加えられた可能性、等を含めて考えてみて、資料の信憑性やモチーフの類似点から鑑みて、この水引の下絵は蕪村によるものと考えてよいと思われる。

刺繍下水引が安永九年に寄進されていることから、おそらく蕪村はその数年前に下絵を制作したと考えられる。蕪村の住居は、明和五年版『平安人物誌』では「四条烏丸東へ入町」とあり、また明和七年ごろには「室町綾小路下る町」に居住していた。さらに安永四年版『平安人物誌』によれば、住居は「仏光寺烏丸西入る」となっており、いずれも祇園祭の中心、京都呉服商の集まる室町通のすぐ近くである。前述のように当時祇園祭には円山応挙、松村呉春、松村景文など多くの京都の絵師がその鉾飾りに絵師として参加しており、従来から京都画壇と地域の密接な繋がりが指摘されているが^[14]、ここで蕪村が取り上げられることは少ない。おそらく蕪村の文人画家としてのイメージが先行し、作品が町人層との関わりの中かでとらえられることが少なかつたためと思われる。

蕪村の屏風作品が制作されているのち、「平安人物誌」にその名が掲載されるようになった明和五年、蕪村は当代の絵師としての地位を確立した。放下鉾の下水引は、屏風講ののちに蕪村が地域の代表的な画家として祇園祭に関つた例として挙げることができるだろう。

蕪村と山鉾町

屏風講ののち、鉾飾りに蕪村が携わるようになったことは、蕪村と山鉾町の町衆との関係が深まっていったことを

十分に物語つていよう。その山鉾町での蕪村の作品受容の一例となると思われるのが、ここで取り上げる『水口屋判
庄兵衛入札目録』（大正十一年、五月）である。

まず、水口屋という商家について、蕪村との関係を少し説明しておきたい。「水口屋」という名は、蕪村の書簡に
見られ、その内容から、蕪村が水口屋およびその近隣の近江屋で画に必要な絹地などを誂えていたことが分かる。

「比きぬ地之裏打、薄墨にて染候と相見え申候。（中略）

右之趣水口屋へもとくと被仰達可被下候。

十二月二十四日

近江屋五兵衛様

蕪村（筆者傍点）⁽¹⁵⁾

この蕪村の近江屋宛書簡は呉春の水口屋庄兵衛宛の別の書簡と同じ巻に仕立てられており、この水口屋宛の書簡が蕪
村の年忌の招待状であったことから⁽¹⁶⁾、水口屋が蕪村と親しい間柄にあった商家であったことが伺える。水口屋は、
『新益京羽二重織留大全』（宝暦四年版）に古手屋として記載されており、蕪村の四条烏丸、綾小路、仏光寺といずれ

表2 『水口屋伴庄兵衛氏入札目録』

作品番号	題	形状	年記	落款	材質
105	風雪三顧図	一幅	なし	法呉郡銭貫筆 謝長庚	絹本
283	浅絳山水図	一幅	安永四年	安永乙未春写於夜半亭 謝春星	絹本
285	竜山落帽図	一幅	安永四年	安永乙未秋九月××× 竜山落帽 謝春星	絹本
399	桃園結義図	一幅	安永八年	安永乙亥晚春 東成謝寅写	絹本
519	人家山水図	二曲屏風	なし	謝寅	?
なし	竹林山水図	二曲屏風	なし	東成謝寅	?

作品番号は『蕪村全集6 絵画・遺墨編』に基づく。



図 14 《龍山落帽図》



図 15 《桃園結義図》

の時期の住まいにも近い「五条通烏丸西へ入」で商売を営んでいた。

『水口屋判庄兵衛入札目録』は入札の行われた大正十一年五月のもので、蕪村の作品が六点掲載されている（表2）。

この入札目録をここで取り上げるのは、先に述べた蕪村との交流関係から、蕪村の作品を水口屋が当時から所蔵していた可能性が高いと考えるからである。入札目録であるため、作品を詳述することは元より無理であるが、その概略は知られよう。目録には、前述の法吳郡銭貢筆と款記のある《風雪三顧図》を始め（図4）、《竜山落帽図》（図14）《桃園結義図》（図15）など、蕪村が屏風講時代を描いた題材および様式に非常に近い作品が掲載されている。写真資料で判断する限り、蕪村の目指したいわゆる「明清絵画らしさ」が皺や樹木の表現などに認められ、安永期の年記から、屏風講時代ののち十年以上を経た安永後期においても屏風講時代の様

式の作品が制作され続けていたことが分かる。山鉾町の商家にこのような蕪村の作品が所蔵されていたことは、屏風講ののち、祇園祭を経て、同様式による蕪村の絵画が確実に京都のこの地域に根付いていたことを物語っている。

ま と め

以上、蕪村が宝暦・明和期にわたり、町人層と密接な関係のなかで、絵師としての評価を築いていった過程について、初期屏風作品を中心に考察を行った。蕪村が帰京してまもなく制作した屏風作品は、まず屏風講によつて蕪村のバトロンたちに受容され、祇園祭の屏風飾りに象徴される地域の人々との密接な繋がりを通じて浸透し、さらに鉾飾りの下絵にも活かされていく。蕪村が京都の町に受け入れられ、絵師としての名声を確立する上で、初期の屏風作品が、大変重要な役割を担っていたことを示すことができたと思う。屏風という形態は中国画に倣った新しい様式の受容という点においても大きな役割を担っていたが、今回は紙面の都合により《草廬三顧図・蕭何追韓信図屏風》《野馬図屏風》以外の屏風作品の様式については詳述することができなかった。屏風の大幅面に描かれることで、祇園祭という舞台を得て、京都の町に根付いて行った蕪村の新しい絵画様式について、その分析を進めることを次稿の課題としたい。

註

- (1) 『蕪村 その二つの旅』江戸東京博物館、二〇〇一年二月、四月、大阪市立美術館へ巡回。
- (2) 《野馬図》は『國華』148号（一九〇二年）に紹介され、本作品が源作氏の没後、子息により京都帝室博物館へ寄贈されたことが伝えられている。《草廬三顧図・蕭何追韓信図屏風》は二四〇号（一九一〇年）に紹介されている。
- (3) 佐藤康弘「与謝蕪村筆 做銭貢山水図」『國華』一二五二号、二〇〇〇年

- (4) 書簡番号二一八(『蕪村書簡集』岩波文庫、一九九二年)。本書簡は宛名・署名とも記載されていないが、寺村家伝来の百池宛の一連の手紙の中にあるため、百池宛と推定されている。また筆跡は蕪村のものであることが、本書に記されている。
- (5) 書簡番号一八(『蕪村書簡集』岩波文庫、一九九二年)
- (6) 蕪村の俳画の受容については、Mark Morris 氏が詳述している。Mark Morris, 'Group Portrait with Artist: Yosa Buson and his patrons', 18th Century Japan: Culture and society, C. Andrew Gerstle ed., Sydney: Allen & Unwin, 1989
- (7) 高橋庄治『蕪村伝記考説』一四二ページ 二〇〇〇年 春秋社
- (8) 岩間香「屏風祭の変遷 近代から現代へ」『まち 祇園祭 すまい 都市祭礼の現代』谷 直樹・増井正哉編 一九九四年
- (9) 岩間香前掲論文、新谷昭夫「山鉾町の町家とそのなりたち 近代都市空間が失ったもの」(『まち 祇園祭 すまい 都市祭礼の現代』谷 直樹・増井正哉編 一九九四年)
- (10) 『祇園祭』祇園祭編纂委員会・祇園祭山鉾連合会編 筑摩書房 一九七六年
- (11) 下水引の資料に関しては、二資料とも、放下鉾保存会 寺浦桂子氏に御教示いただいた。
- (12) 関西学院大学教授、河上繁樹先生の御教示による。
- (13) この屏風の題材については、蘭亭曲水よりも西園雅集に出てくるモチーフに近いことが、ジェームス・ケーヒル氏および小林優子氏により既に指摘されている。これが単なる過ちであるのか意識的なものであるのかは両者により意見が分かれるものの、当時このような中国故事が絵画のモチーフとして広く浸透していたと言える。ジェームス・ケーヒル「彭城百川の絵画様式(一)」『美術史』93〜96合併号、一九七六年、小林優子「文人画における画題の研究 池大雅・与謝蕪村の屏風を中心に」『鹿島美術研究』(年報第17号別冊)、二〇〇〇年
- (14) 小寄善通「祇園祭と絵画」『祇園祭大展 山鉾名宝を中心に』京都府京都文化博物館 一九九四年四月、『祇園祭』(祇園祭編纂委員会・祇園祭山鉾連合会編 筑摩書房 一九七六年)に詳しい。
- (15) 書簡番号一八四(『蕪村書簡集』岩波文庫、一九九二年)
- (16) 註(15)に同じ

図版は1、4、6、7を『蕪村 そのふたつの旅』展覧会カタログより複写させて頂いた。

附記…本稿は二〇〇一年度鹿島美術財団研究助成による研究成果をまとめたものである。本稿の執筆にあたり、ご指導・ご助言をいただいた関西学院大学 永田雄次郎教授、河上繁樹教授、作品の調査をご許可くださった嘯月美術館、野村美術館、放下錫保存会の方々に御礼申し上げます。

大学院文学研究科研究員